

HISTORIA DE UNA BÓVEDA ALBOAIRE: LA CAPILLA FUNERARIA DE GONZALO LÓPEZ DE LA FUENTE EN EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN FRANCISCA DE TOLEDO Y DE CÓMO PASÓ A LLAMARSE DE SAN JERÓNIMO¹

Antonio Perla de las Parras

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Data recepción: 2019/03/05

Data aceptación: 2020/03/03

Contacto autor: aperla@geo.uned.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1849-4390>

RESUMEN

El origen de la Concepción Francisca y sus fundamentos sobre el convento de san Francisco, fundado a su vez sobre los Palacios de al-Mamún, conocidos como de Galiana (taifa toledana), es clave para entender la que ha venido siendo conocida desde el siglo XIX como la capilla de San Jerónimo. José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca*, (1845) refiriéndose a ella como “una capilla, enteramente abandonada”, confundió la iconografía del retablo describiéndolo como “consagrado a San Gerónimo”. Juan Facundo Riaño, en la solicitud al Ministerio de Fomento para la declaración de Monumento Nacional (23 de abril de 1884), mantuvo y perpetuó el error. La capilla fue creada en 1422 como capilla funeraria por “Gonzalo López de la Fuente, *mercador*”, casado con “María González” tal y como reza la inscripción escrita sobre los azulejos hexagonales (tradicionalmente conocidos como alfarzones) de la base de su cúpula. En los mismos se puede leer que Alfonso Ferandes soló la capilla. En 1905 Font i Guma llamaba por primera vez la atención sobre la extraordinaria cerámica de la cúpula alboaire, atribuyéndola a los talleres de Manises. El estudio histórico realizado para su restauración—por encargo del Consorcio de Toledo— y las conclusiones tras la misma, han ofrecido importantes datos que nos ayudan a conocerla bajo una nueva perspectiva.

Palabras clave: fuente, *qubba*, Galiana, alboaire, Font i Guma

ABSTRACT

The origin of the convent of the Franciscan Sisters of the Immaculate and its foundation on the monastery of San Francisco, which was itself founded on the Palacios de Galiana, is vital to understanding what has been known since the 19th century as the chapel of San Jerónimo. In his 1845 book *Toledo pintoresca*, José Amador de los Ríos referred to it as “an entirely abandoned chapel” and mistook the iconography of the altarpiece, describing it as “consecrated to San Gerónimo”. In applying to the Spanish Ministry of Development for it to be declared a national monument (23 April 1884), Juan Facundo Riaño made the same mistake. The chapel was founded in 1422 as a funerary chapel for “Gonzalo López de la Fuente, *mercador* (merchant)”, married to “María González”, as the inscription on the hexagonal tiles (traditionally known as *alfarzones*) at the base of the dome states. The tiles also state that “Alfonso Ferandes Çoladio” tiled the chapel. In 1905 Font I Guma drew attention for the first time to the extraordinary tiles in the dome, attributing them to the workshops of

Manises. The historic study conducted for its restoration – commissioned by the Consorcio de Toledo – and the conclusions it reached, provide us with important information that allows us to look at it from a fresh perspective.

Keywords: fountain, *qubba*, Galiana, tile-lined, Font I Guma

¿La Capilla de san Jerónimo? La Capilla de san Gregorio

El 7 de abril de 1884, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acordaba elevar al Ministerio de Fomento la solicitud para que fuera declarada Monumento Nacional la Ermita del Tránsito de Toledo. En la misma sesión, se proponía, además, que otro espacio fuera declarado Monumento: “una antigua capilla abandonada que existe en el Convento de monjas de la Concepción franciscana y ofrece la singularidad de tener una cúpula interiormente revestida de bellísimos azulejos, ejemplar quizá único de tan rica ornamentación”. La propuesta la elevaba, Juan Facundo Riaño quien firmó la solicitud de la Academia con fecha 23 de abril de 1884. En el texto que se aprobó mandar al Ministerio se decía:

... una antigua y olvidada capilla que solo visitan los más diligentes rebuscadores de las bellezas artísticas de Toledo. Existe dicha capilla en el convento de la Concepción franciscana, en el primer patio de la entrada desde la calle a la portería a mano derecha. Consérvase entre los cuartos destinados a los demandaderos; tiene un pequeño retablo dedicado a San Jerónimo, y en el muro de la derecha incrustada una lápida con el epitafio de D. Diego García de Toledo, Contador del Almirante, que rescató sesenta cautivos del poder de los moros y falleció a 5 de noviembre de 1537. Más no es esto lo que realmente la avalora, sino la bóveda o más bien cúpula que la cubre, toda revestida interiormente de azulejos, muchos de ellos de reflejos metálicos y ladrillo raspado [en el original tachado], admirablemente combinados con otros dibujos orientales y góticos; formando como un delicadísimo y menudo alfarje, de fondo esmaltado, del más rico y armonioso efecto. El aspecto oriental y magnífico de esta cúpula, revestida a principios del siglo XV, induce desde luego a estudiarla detenidamente, pero su interés arqueológico sube de punto cuando se considera que es quizá la única en su género en la Península, sin que tenga la Academia noticia precisa del arte que produjo una obra tan excepcional. La

combinación del azulejo con el ladrillo, la almorrefa2 tan felizmente empleada en los pavimentos de muchas construcciones de Andalucía, Castilla y Aragón en el siglo XV, nunca se había visto usada en las techumbres y bóvedas; y esto hace que sea de capital importancia la dilucidación de los problemas de historia del arte con cuya solución nos brinda este pequeño monumento.

Por estas breves consideraciones (...) entiende que debe ser declarada monumento nacional la indicada Capilla, como medio único de salvarla de una ruina que redundaría en sensible pérdida para la historia del arte de construir en España, todavía muy deficiente.³

Cuando Riaño se refiere a la capilla, lo hace aludiendo a su estado de abandono y de forma genérica a su pertenencia al convento de la Concepción Franciscana, y aunque habla erróneamente del retablo como dedicado a san Jerónimo, no hace uso del patronímico para denominar al conjunto, algo que ocurrirá poco más adelante. Habría de haber extrañado en algún momento la contradicción de que, llamando a la capilla como de san Jerónimo, no ostentara atributo alguno del santo entre sus muros. Pero lo cierto es que algo si cuadraba si pensamos que se trata del espacio funerario de un mercader de paños y lo asociamos con el hecho de que el santo fuera el patrón del gremio de tejedores y sederos en muchas poblaciones.

Hasta la fecha de su declaración, había permanecido prácticamente olvidada, reconocible únicamente por personajes muy contados: “rebuscadores de las bellezas artísticas”, decía Riaño. En líneas generales, puede decirse que era citada en la mayoría de las guías y los volúmenes recopilatorios de las grandezas histórico-artísticas del pasado de la ciudad escritos en el siglo XIX, pero siempre de forma más que genérica, sin ahondar ni resaltar el valor de su cúpula.

Cuando en 1848 José María Quadrado escribe el capítulo sobre Toledo de la colección *Recuerdos y bellezas de España*, a la capilla se refiere de

manera colateral, y tras decir que en “el convento de la Concepción..., descuella en altura su cuadrada torre arábiga...”, introduce una nota con la siguiente aclaración:

... en otra capilla abandonada que hay en el patio observase una lápida de mármol blanco con esta leyenda: “Aquí yace D. Diego Gonzalez de Toledo, contador del almirante, quien mandó sacar sesenta captivos cristianos de tierra de moros, y falleció lunes cinco de noviembre de 1537” (Parcerisa y Quadrado 1848-1853, 416)

Sabemos que la lauda estaba en nuestra capilla, por lo que, al nombrarla como “otra” y señalar que da al patio, la está diferenciando de la de los Francos. Hemos de presuponer, además, que entonces aun estaba abierta a la que fue la antigua nave de la iglesia. Destaca también el hecho de que no la llame bajo ninguna advocación y que transcriba el nombre de la lauda como González de Toledo en lugar de García de Toledo, como vamos a ver después.

Tres años antes, José Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca*, al hablar del convento se había referido de igual forma a “una capilla, enteramente abandonada”, sin tampoco ponerle nombre alguno. Cometía el error que luego arrastraría Riaño en la exposición al Ministerio, el de confundir la iconografía del retablo, describiéndolo como “un retablo consagrado a San Jerónimo” (Amador 1845)⁴. La misma confusión sería mantenida bastantes años después (1905) por su hijo Rodrigo, pues aunque no menciona el tema representado en el retablo de forma explícita, sí que dice que la capilla está “consagrada a San Jerónimo” (Amador 1905) y a falta de otro elemento iconográfico, el único que se nos ocurre es el de la pintura mural del altar.

Son esta serie de errores los que parece que le pusieron definitivamente nuevo nombre. Resulta llamativo que la declaración como Monumento —firmada el 19 de mayo de 1884 y publicada el 10 de junio de ese año—, fundamentada en el informe de la Academia en el que no se le otorgaba adscripción alguna —que de hecho se transcribe a continuación de la Real Orden— se hacía sobre la “capilla de San Jerónimo, existente en el convento de la Concepción Franciscana de Toledo”⁵.

Cinco años después de la declaración, en 1889, Pedro Alcántara Berenguer contestaba mediante un artículo publicado en la revista *Toledo*, a lo que consideraba errores de información en la valoración de las actuaciones de la Comisión de Monumentos en su defensa del patrimonio toledano, y más concretamente en su intervención y toma de postura respecto al derribo del —por todos así denominado—, “llamado palacio del rey Don Pedro”. El artículo en cuestión tenía por título: “Sobre el llamado Palacio del rey Don Pedro I y la capilla de San Jerónimo” (Alcántara 1889, 3-5). La atribución patronímica comenzaba a asentarse en el imaginario y, así, en la guía que editara el vizconde de Palazuelos en 1890, al referirse al convento y detenerse brevemente en la capilla, lo hace llamándola por el nombre del santo (Palazuelos 1890, 1108)⁶. Pero es significativo que cuando el arquitecto catalán Font i Guma publica en 1905 su trabajo sobre los azulejos de la cúpula —que podemos considerar como el primer estudio de reconocimiento y análisis del valor de las mismas— no le ponga nombre alguno, denominándola simplemente con el nombre del convento (Font i Guma 1991, 35)⁷. Lo mismo ocurre con el segundo hito en el estudio de sus cerámicas —el llevado a cabo por González Martí, publicado por primera vez en 1929 en Valencia—, que obvia nombrarla bajo advocación alguna, y se limita a señalar su pertenencia al convento (González Martí 1929 y 1952).

Todos aquellos autores que se han detenido ante el retablo, aunque sea de forma concisa, lo han identificado, hasta prácticamente el momento de la última intervención restauratoria, con San Jerónimo, sin duda arrastrando el error en la identificación llevada a cabo por Amador de los Ríos. No obstante, en la publicación de González Simancas del año 1929 el error fue parcialmente subsanado al reconocer correctamente el tema iconográfico representado en la pintura mural como la Misa de san Gregorio; aún así mantuvo el nombre de San Jerónimo para el lugar (González Simancas, M 1929.184)⁸. Por todo lo dicho, no ha de resultarnos demasiado extraño que Torres Balbás, en el tomo dedicado al arte almohade, nazarí y mudéjar del *Ars Hispaniae* (1949), se refiriera a ella como la “capilla de San Gregorio, en el convento de la Concepción Francisca de Toledo”

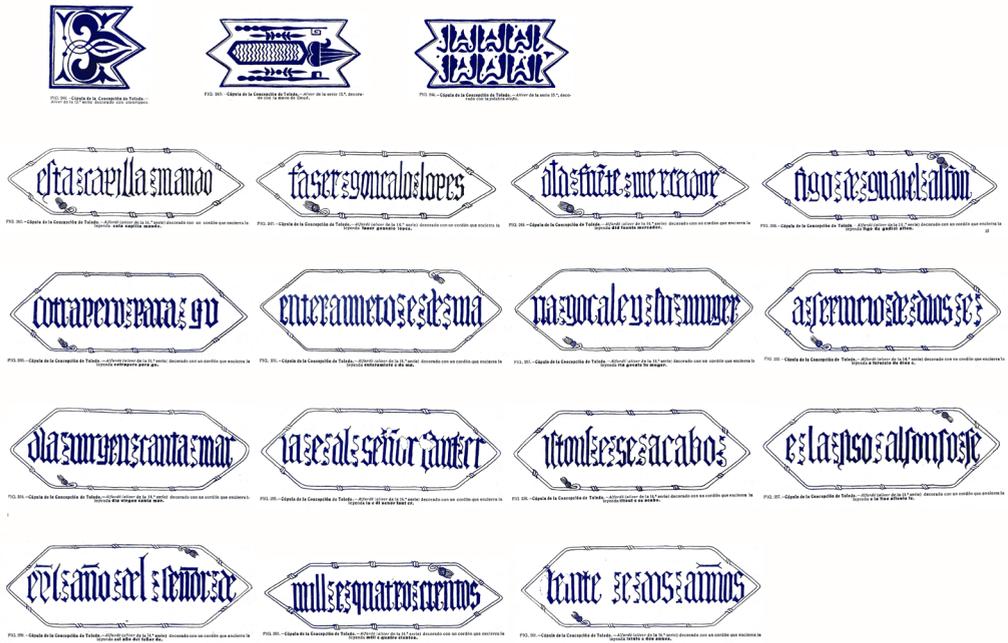


Fig. 1. Alfardones de la base de la cúpula con la leyenda de su fundación (González Martí 1929). “Esta capilla mando / faser gonçalo lopes / dla fuente mercador / figo de gudiel alfon / çotrapero para çu / enterramiento e de ma / riagocaleç su muger / a sermicio de dios e / dla virgen canta mar / ia e al señor sant cr / istovl e se acabo / e la fiso alfonso fe / randes soladio (o solabdo) / enel año del señor de / mill e quatro cientos / veinte e dos annos.”

(Torres Balbás 1949). Podría pensarse que fuera fruto de un error, pero tal adscripción es la que parece tener mayor lógica si atendemos al tema del altar con la Misa de San Gregorio, propio y perfectamente acorde con el repertorio de una capilla funeraria, aunque su representación no haya sido especialmente profusa en la historia.

Gonzalo López de la Fuente

Habrà que preguntarse porqué esa obstinación en colocarla bajo la advocación de San Jerónimo. No podemos sino suponer que la relación del santo como patrono del gremio de sederos valencianos (y de otros puntos de la geografía), fue la pista que llevó a que la identificación y confusión tuvieran sentido, pues como es sobradamente conocido, fue levantada como capilla funeraria (o transformada, como veremos), por un tal Gonzalo López de la Fuente, de oficio *mercador*, según está escrito en los alfardones

cerámicos situados en la base de la cúpula a modo de arrocabe (fig. 1). De ahí, y como ocurre frecuentemente, cada uno ha ido interpretando y transcribiendo el texto —escrito en caracteres góticos—, de tal forma que podemos encontrar casi tantas transcripciones de la leyenda como autores la reflejan. No sabemos si fue González Martí el primero que fantaseó con la suposición de que el tal Gonzalo López de la Fuente fuera “un comerciante de telas, seguramente de fabricación toledana” que “conocía Valencia”; lo que sí parece, es que fue el primero que lo dejó escrito, suponemos que basándose en la propia inscripción, en la que dice que era *figo de Gudiel Alfonso trapero* (sin separación en los alfardones). De hecho, en el mismo escrito, poco más adelante tiene que reconocer que, para hacer tales afirmaciones, “ningún antecedente documental hemos hallado” (González Martí 1929, 103). Pero todo casaba bien⁹, porque, como veremos más adelante, la autoría de las cerámicas de la

cúpula, desde el estudio de Font i Guma, había sido adscrita a los talleres valencianos; el círculo se cerraba correctamente: comerciante pañero, San Jerónimo, Valencia. Balbina Martínez Caviro dio por hecho que en la inscripción ponía que se trataba de un “mercader en paños” aunque el calificativo no aparezca en la misma (Martínez Caviro 1990)¹⁰. Es posible que su afirmación venga del hecho de conocer la existencia de un documento al que se refiere en su posterior obra sobre la *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar* (publicada al año siguiente), en el que reseña la existencia de un encargo hecho en 1497 por un mercader llamado Pedro de la Fuente a Pedro Murcá, azulejero de Manises (Martínez Caviro 1991)¹¹.

Hay atestiguados en Toledo diferentes personajes con el apellido Fuente, aunque tal y como planteaba Jean-Pierre Molénat, no parece que todos estuvieran emparentados, al menos de manera directa (Molénat 1997)¹². El comerciante Gonzalo López de la Fuente, patrono y fundador de la capilla, estaba casado con María González y era hijo de Gudiel Alfonso de La Fuente, casado a su vez con Mencía González. La mayor parte de la información figura en la cúpula, pero además se recoge en un documento de 1412 citado por Molénat, en el que aparecen mencionados dos de sus hijos: Gonzalo López y Fernand González. Gudiel era comerciante de especias y habría muerto en 1418 o poco antes, pues ese año Mencía testó, ya viuda de Gudiel Alfonso trapero, nombrándoles ejecutores del testamento a Gonzalo y Fernand. También se habla de una hermana de éstos, llamada Constanza Díaz (Molénat 1997, 589).

Como se ha visto, en el primer documento se cita al padre como de La Fuente, mientras que en el segundo como trapero —al menos así lo recogía Molénat—, de la misma manera que en los alfarzones de la capilla.

Podemos dudar si se refiere a un nombre antroponímico concreto o a su profesión (que, como es sabido, a menudo son la misma cosa), pues ambas posibilidades son factibles (Carande 1968)¹³, aunque, dado el oficio del hijo, parece lógico lo que siempre se ha aceptado, y es que el del padre fuera el de comerciante o hacedor de paños. El nivel que podía alcanzar un comerciante



Fig. 2. Azulejo en reflejo con el emblema de Fuente en un azulejo moldeado con forma de estrella

de paños a finales del siglo XIV y comienzos del XV podía ser suficientemente holgado como para que el deseo de reconocimiento tuviera su plasmación en la creación de una capilla funeraria¹⁴.

Damos por hecho, aunque solo sea por pura lógica, que los azulejos con la imagen de una fuente con dos surtidores con forma de cabeza de perro, que aparece representada en algunos de los azulejos de la cúpula, se corresponden con el emblema de los Fuente. Justo en el anillo anterior a los azulejos con el IHS (ya casi en el casquete) (fig. 2), en un par de azulejos de reflejo con forma de estrella, aparece custodiada por lo que parece un zorro (por el cuerpo y la cola) y otro animal de idéntica envergadura y cabeza, pero diferente morfología de cuerpo y cola. En este modelo, la fuente está rematada por una cruz que no figura en el resto de las representaciones. En otros dos modelos de azulejos, dibujada en azul sobre blanco plumbo estannífero, está enmarcada como figura heráldica; en unos azulejos con forma de estrella de ocho puntas, se la representa dentro de un escudo perfilado en azul; en otro modelo, claramente reaprovechado, el escudo no está dibujado, sino rehundido (fig. 3). Hay un tercer modelo en el que, siendo casi idéntico al anterior y también reutilizado y en azul y blanco, no hay escudo ni dibujado ni rebajado. Sobre el emblema de la fuente Rodrigo Amador de los Ríos en una nota nos desvela que: “No hace mucho ha sido en el interior del Convento hallado por las monjas un pequeño capitel ojival, de parteluz sin duda, en el cual destaca en relieve el mismo escudo, lo cual, arguye, hubo



Fig. 3. Detalle de uno de los azulejos de Manises en azul y blanco sobre cubierta, recortados y reutilizados en la cúpula, con el emblema de Fuente



Fig. 4. Exterior de la capilla, desde la entrada al convento por el patio de los demandaderos, con la puerta y ventana abiertos en los huecos de los sepulcros. Todo el cuerpo inferior, incluidos los arcos, fue intervenido por el arquitecto José Manuel González-Valcárcel

de corresponder a ésta capilla" (Amador 1905, 360). Es muy probable que el capitel procediera de los dos enterramientos situados en el lado oeste de la misma, en los huecos bajo los arcos apuntados que fueron horadados por la actual puerta de acceso y por una ventana, recuperados conceptualmente en la última restauración, aún permitiendo el uso como acceso. El arquitecto González Valcárcel, intervino en los años setenta del pasado siglo remarcando y recreando exteriormente en ladrillo los arcos apuntados de los enterramientos, pero por las noticias recogidas sabemos que los nichos interiores ya existían. De hecho, la apertura de uno de ellos como puerta de acceso es muy anterior (fig. 4). Por otra parte, la ubicación espacial para albergar los sepulcros principales parece bastante lógica, pues estaban justo enfrente de la puerta (la original, la del arco que daba a la nave de la iglesia) y a la izquierda del altar.

Lauda. Diego G° de Toledo

Del patrono que la mandó edificar no ha quedado ni rastro físico del enterramiento (nadie hace la más leve referencia al tema), pero del que sí ha quedado un rastro es del enterramiento de otro personaje: Diego García (o tal vez Gonzalo) de Toledo (fig. 5). La fecha de referencia de la capilla funeraria —la que aparece en la inscripción cerámica—, es la de 1422, lo que plantea la duda de cuáles fueron las relaciones familiares para que, en 1437, tan solo quince años después, se registrara el enterramiento de un miembro en principio ajeno al fundador. La lauda de Diego G° de Toledo estuvo instalada, hasta finales de los años sesenta del siglo XIX, en la pared sur, en la que en 1887 se reubicaron las yeserías procedentes del arco del Palacio de los Señores de Higuera (Martínez Caviro 1981), siempre conocido como el "mal llamado palacio del Rey Don Pedro". Para Balbina Martínez Caviro, apenas parecía haber contradicción en la presencia de ambas genealogías, justificándolo sobre la base de una especie de capilla compartida. Así, escribía que, "según datos hallados en el archivo conventual (aunque no cita cuales ni da referencias para su localización), ésta pudo ser también la capilla funeraria de los García de Toledo, ya que en ella estuvieron las lápidas de dos personajes llamados Diego Gar-

cía de Toledo. Uno fue repostero del rey Enrique, muerto en la era de 1407. El otro, muerto en 5 de noviembre de 1437 fue contador del almirante... Otra hipótesis sobre las lápidas..., es que procedieran de otra capilla contigua, arruinada ya en el siglo XIX" (Martínez Caviro 1990, 262).

La lauda fue comprada en 1869 por el Museo Arqueológico Nacional, incorporándola a la exposición permanente¹⁵. Cómo y cuándo salió exactamente de la capilla lo desconocemos, pero en 1857 aún debía permanecer en su lugar a tenor de las palabras de Rodrigo Amador de los Ríos: "En el año de 1844, y todavía en el de 1857, existía empotrado en el muro de la derecha de esta Capilla, una lápida sepulcral, de mármol blanco" (Amador 1905, 360).

También advertía en una nota, del error cometido en el montaje de la lápida y el blasón en el Museo, ya que habían sido instalados con la primera arriba y el segundo abajo (Amador 1905, 361). Sus palabras fueron escuchadas (o mejor dicho leídas), pues cuando se procedió a su restauración en el año 2005 —para ser llevada a la Exposición celebrada en México sobre la *España Medieval y el legado de occidente*—, el montaje era el correcto, con el blasón encima de la lauda, el mismo que presenta en la actualidad¹⁶.

Con la inscripción de la lauda ha ocurrido lo mismo que con las inscripciones de los alfardones en el arrocabe: su lectura ha dado también juego a diversas interpretaciones (Amador 1905, 361)¹⁷, fundamentalmente en lo que respecta a la transcripción del nombre segundo del finado, pues está escrito con una abreviatura: G°. En su transcripción en la *Toledo Pintoresca*, Amador de los Ríos la interpretó como González y la señaló, por lo tanto, como perteneciente a Diego González de Toledo (Amador 1845)¹⁸. Lo mismo leyó José María Quadrado, o de lo mismo se hizo eco, y así, en su obra sobre Toledo, atribuye la sepultura al mismo hombre. Después, como la lauda fue arrancada de la capilla parece que la memoria del enterramiento se difumina. Amador de los Ríos hijo habla de su existencia en 1905, tal y como ya hemos visto, pero se limita a transcribir la inscripción tal cual, con la abreviatura. Pasado largamente el tiempo, en el Catálogo de escultura gótica del Museo Nacional (1980), en la ficha correspondiente a la lauda, Ángela Franco



Fig. 5. Lauda de Diego G° de Toledo Contador del Almirante, 5 de octubre de 1437 (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Expediente de ingreso 1869/11, N° inv. 50099, Dimensiones 92,5 x 60,4 cm)

la titula "Lápida sepulcral de Diego García de Toledo". Desconocemos el porqué de este cambio en la interpretación del segundo nombre, pues el texto se limita a la ficha con una breve descripción (Franco 1980)¹⁹. Es probable que Balbina tomara de aquí el nombre de García (Martínez Caviro 1990, 262), que en el Catálogo de la Exposición celebrada en México volvía a repetirse (VV.AA. 2005)²⁰.

Para intentar aclarar algo la cuestión, hemos de señalar que los García de Toledo tuvieron sus casas principales muy cerca, en la colación de la Magdalena —donde está el que se conoce como Corral de Don Diego—, y donde se ubicaba la Alcaicería de los Paños. El primer Diego García de Toledo, de la dinastía de los García de Toledo, tuvo una gran actividad política y militar muy cercana a la corona, ejerció el cargo de Almirante Mayor de la Mar entre 1302-1309 según unos autores (Moxo 1981, 459-460) y entre 1308-1311 según otros (Pérez Bustamante 1991). Para Salvador de Moxó se trató de "una de las figuras

más notables de Castilla en los primeros años del siglo XIV" (Moxo 1981). Diego García de Toledo I casó con Mari García, García Gudiel según informa Rojas (Rojas 1636). Tras una compleja vida de alianzas a diferentes bandos, murió ejecutado por orden del infante D. Juan Manuel y, según las crónicas, evidentemente noveladas, su cadáver fue arrojado desde el alcázar al convento de San Francisco, donde había expresado su deseo de ser enterrado. En su testamento, otorgado en Córdoba en 1319, dejó escrito:

...mando que si acaeciére mi muerte en la frontera, que lleven mi cuerpo a Toledo equelo entierren enel Mon^o de los frailes de S. Frco en el Cubillo en esta guerra: guardando los frailes e el convento el mi enterramiento según que conmigo pusieron e sabe el ministro D. Ferran Perez e muchos frailes de la orden e Mari Garcia mi mujer ordenare que sea para la mi honra, e que me entierren como e fagan aquello que fuese mi honra e que labre en el Cubillo lo que quisiere. E que si los frailes non quisieran facer e non avinieran con Mari Garcia a darme la sepultura do ella quisiere mando que me entierren en la Igl^a de S. Magn^a de Toledo que es cerca delas mias casas en d yo moro, en la Capilla do yace mio linage²¹.

Es de destacar la referencia al cubillo, pues parece bastante evidente que se está refiriendo a una *qubba*.

Avanzando en la dinastía, Diego García III, apodado "el Mozo", en el enfrentamiento entre Pedro I y Enrique II, se situó al lado de éste último. Debió morir pronto, pues su hijo, también apodado "el mozo", tomó posesión de parte de sus bienes en 1373. Este Diego III había casado con una prima tercera llamada Teresa García, hija de Fernández Barroso. El hijo de ambos, Diego García IV, murió en la batalla de Aljubarrota en 1385. Una de las posesiones más preciadas de estos García de Toledo es la de Magán, donde establecen un monopolio sobre la explotación y comercio de la greda, utilizada para el abatado de las lanas. Ya en época de Diego García VI, un mandamiento de 1448 establece "que los oficiales de justicia no permitan sacar greda en el arcedianato de la ciudad de Toledo a ninguna persona salvo a Diego García de Toledo, según la merced otorgada a su favor por Juan II, rey de Castilla"²².

Diego García V había casado con Margarita Manuel (o Villena), hija de Enrique Manuel de Villena y descendiente del famoso infante don Juan Manuel. Murió en 1422, año en el que se instituye la capilla, al menos según el texto de los alfarzones. En *El Becerro General* se dice que el García de Toledo casado con Margarita Manuel "tiene su enterramiento en el monasterio de San Francisco en la ciudad de Toledo"²³. Fue padre del Diego García que sería el VI —apodado posteriormente "el Viejo"—, que matrimonió con otra Ayala —Elvira— hija de Diego López de Ayala señor de Cebolla y de Guiomar Barroso.

Cabe pensar que Gudiel Alfonso de la Fuente fuera descendiente del primer Diego García de Toledo, casado con María Gudiel, aunque no aparezca en las genealogías. También que alguno de los hijos no principales de Diego G de Toledo VI y Elvira Ayala, sea al que le pertenece la lauda del Museo, pues dos de ellos figuran con el mismo nombre Diego G de Toledo, y que, realmente, la capilla ya tuviera enterramiento de los García de Toledo desde bastante antes. Por otra parte, retomando la línea de los Fuente, Molénat recoge que de los dos hijos varones de Gudiel y de Mencía, Gonzalo López de la Fuente tuvo ocho vástagos, tres de ellos mujeres: Teresa, María y Catalina de la Fuente. Solo Teresa se casó y lo hizo con un Diego García —de ahí que adoptara el nombre de Teresa García—. Este Diego García murió en 1437 y al parecer fue contador del almirante de Castilla, por lo que a Teresa se la conoció con el apodo de *la contadora* (Molénat 1997, 588-589). Parece bastante evidente, por lo tanto, que éste sea el vínculo.

El origen arquitectónico de la capilla

Los orígenes del convento de la Concepción Francisca y sus fundamentos sobre lo que fue el convento de San Francisco, fundado a su vez sobre parte de los Palacios de Galiana —o lo que es lo mismo, sobre la primitiva alcazaba árabe—, han sido ya machaconamente referidos a lo largo de más de siglo y medio de escritos²⁴, entre los que el estudio de Balbina Martínez Caviro sobre los *Conventos de Toledo*, vino a poner una especie de punto y aparte, ordenando con un soporte científico las diversas informaciones. Quedan, no obstante, abundantes cuestiones por

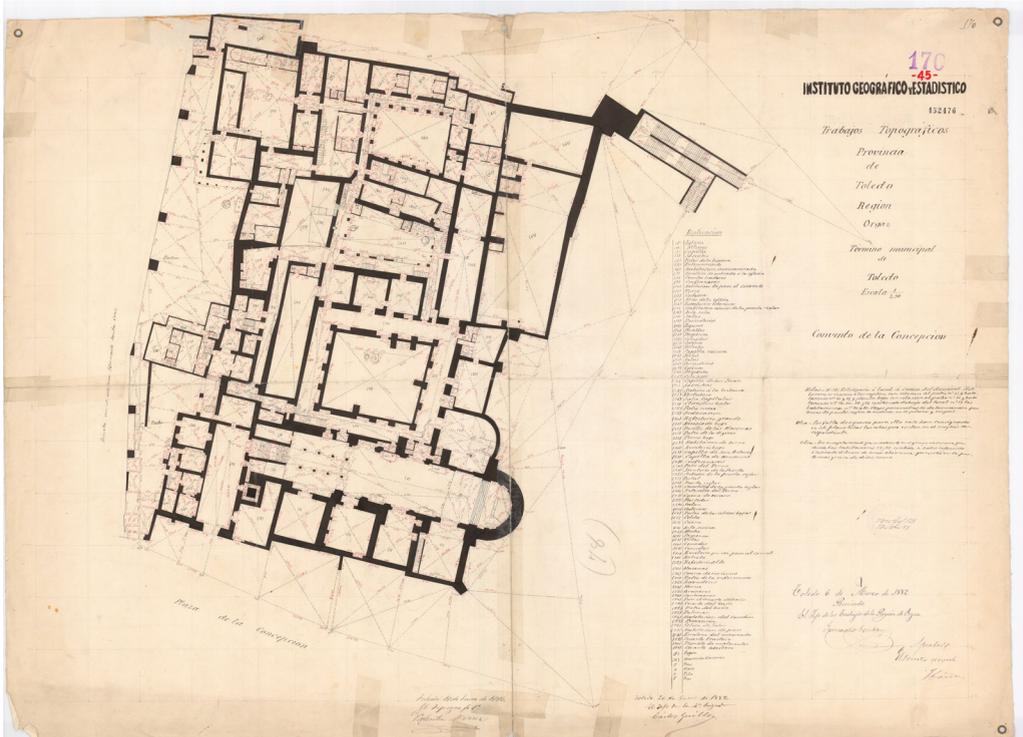


Fig. 6. Ibáñez Ibero, Topógrafo: Valentín Álvarez (*Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, Provincia de Toledo, Toledo, Convento de la Concepción*, 18 de enero de 1882, revisado en 6 de Marzo de 1882. Centro Nacional de Información Geográfica, Ministerio de Fomento, 170)

dilucidar, pues muchas de las noticias siguen sin estar plasmadas sobre planimetrías que permitan conocer los límites de cada uno de los espacios en sus diferentes períodos: el de la alcazaba, el del convento de los franciscanos, el de Santa Fé, el de San Pedro de las Dueñas, el de la Concepción²⁵. Se trata de una situación que va siendo lentamente revertida y de la que un buen ejemplo es Santa Fe, del que recientemente con su reapertura como Centro de Arte Moderno y Contemporáneo, sede de la Colección Roberto Polo, la UCM en colaboración con la Junta de Castilla-La Mancha ha elaborado diferentes materiales para ayudar en la interpretación del conjunto, coordinados por Juan Carlos Ruiz Souza²⁶.

Cuando hablamos de los espacios que ocuparon las monjas de la Concepción, pensamos automáticamente en los del convento actual, y cuando hablamos de la capilla tendemos a hacerlo en esa clave, a pesar de que, cuando menos (por

supuesto en el sentido histórico), es en realidad de una construcción que formó parte del convento de los franciscanos. Probablemente haya sido ésta la razón principal que llevó a que los primeros estudios obviaran su ubicación. Autores como José Amador de los Ríos, no se plantean su, en principio, anómala existencia separada de la iglesia; de una iglesia que, además, es un siglo posterior. Así, al referirse al acceso, lo hace diciendo que es por el patio de la entrada a la iglesia (Amador 1845, 181). Algo parecido a lo que, pocos años después, en los *Recuerdos y bellezas de España* describe José María Quadrado, cuando se refiere a ella como la *capilla abandonada que hay en el patio* (Parcerisa y Quadrado 1848-1853, 416). En realidad, es Rodrigo Amador de los Ríos quien habla directamente del "antiguo templo", reconociendo que la Capilla de Santa Catalina era la Capilla Mayor de la iglesia de los franciscanos, que tenía una nave central —en el espacio que hoy hace de patio de acceso a la iglesia de las

concepcionistas—, con otras capillas a los lados. En el lado del Evangelio, las cuatro que existieron se corresponden con las dependencias de la casa de los demandaderos y con la de los Fuente. La actual torre formaría parte de la iglesia franciscana que, según él, habría que datar a finales del siglo XIV.

Orientado, no con perfecta exactitud, de Norte a Sur, constaba aquel templo, a juzgar por lo que de él subsiste, de una sola y prolongada nave, claramente señalada, con un cuerpo de capillas, a cada lado, de fundación particular, el cual se extendía quizás, más hacia el declive del costado de Levante que al opuesto. Conservase en la cabecera, que toca ya con la clausura, lo que fue Capilla Mayor, y lleva nombre de Capilla de Santa Catalina, aunque está ya abandonada y sin uso, sirviendo de paso a la actual iglesia. Sobre el manchado muro, exterior hoy, y por bajo de las denegridas celosías de las religiosas²⁷, volteja tristemente el arco toral, ojivo...

Por el costado del Evangelio, trepa una escalerilla de madera, que conduce a otro locutorio del Convento, dando así en su soledad muy triste aspecto a aquella sombría y húmeda Capilla cuya bóveda, de resaltados nervios, pintada de vivos colores, proclama corresponder al siglo XIV.

La escasa altura con que en la actualidad se ofrece, acredita que el pavimento ha sido levantado, y que su nivel hubo de estar más bajo aún que el del callejón a cielo descubierto en que la nave se halla convertida (Amador 1905, 357-358).

Desde luego, es esta una hipótesis que poco margen de discusión tiene —me refiero a la del espacio que ocupó la iglesia franciscana, por supuesto— y mirando los planos del convento, sobre todo los topográficos de Ibáñez Ibero, levantados en 1882²⁸ (fig.6) y los de López Torres y Ramos de 1932 (VV.AA. 1932, T. III), e incluso los de José Manuel González Valcárcel de los años 70 del pasado siglo²⁹, resulta difícil no pensar en ello como una realidad. La anómala orientación norte sur de la iglesia, a la que aludía Amador de los Ríos suavizada con ese “no con perfecta exactitud” (de todos es sabido que según los cánones de la Iglesia debería ser de este a oeste), es sin duda la clave que ha llevado a muchos a rechazar la posibilidad de que hubiera habido una iglesia franciscana en tal espacio. No es el único ejemplo conocido de una iglesia con orientación

norte sur; sobradamente conocido es el caso de la ermita de Cuatro habitan, en Bollullos de la Mitación, Sevilla, en la que, aunque la construcción no está fechada con exactitud, hoy se sabe que se asienta en una mezquita (de ahí su orientación), levantada en época almohade—entre los años 1198 y 1248—, basándose sobre todo en el que fue su alminar (Barrucand y Bednorz 1992, 158).

La misma evidencia, o similar, parece justificar la orientación de la iglesia de los franciscanos y el que el Convento de la Concepción, en cuanto pudo, construyera una nueva iglesia con la disposición *adecuada*, renunciando a ampliar la existente, a pesar de que eso significara la necesidad de salvar un considerable desnivel. No ha de extrañarnos lo más mínimo la existencia previa de una edificación musulmana —posiblemente un pequeño oratorio, una madrasa o ambas a la vez—, pues recordemos que tanto este convento, como el de Santa Fe, el desaparecido de San Pedro de las Dueñas, el Hospital de Santa Cruz y el también desaparecido convento de Santa María, se asientan en el lugar que ocupaba la alcazaba³⁰.

En el plano de Toledo de Francisco Coello (1858), el lugar de la capilla se identifica como “capilla árabe”, de igual forma que en el plano de 1882 de José Reinoso. Es cierto que esto tampoco puede considerarse determinante de nada, pues en aquellas fechas, los conceptos de arte mudéjar, árabe, mozárabe, morisco, estaban escasamente definidos y eran ideas que aún tardarían unos años en estructurarse con una mediana claridad —quizás no tanto para las fechas del plano de Reinoso pero sí claramente para las de Coello—, pero señalan en una evidente dirección (Soto y Perla 2016).

Alfonso Ferandes Soladio

Al menos parte de la explicación a lo que ocurrió con el devenir de la capilla, tal vez la podamos encontrar, una vez más, en el texto que recorre la base de la cúpula. La interpretación del pasaje en el que pone “e la fiso Alfonso Ferandes Çoladio”, también ha dado pie a diferentes disquisiciones. Algunas de ellas verdaderamente fantasiosas, como la de Pedro Alcántara, que llegó a barajar la posibilidad de que el maestro Alfonso Fernández Soladio fuera hijo o descendiente del maestro de obras, cantero, de la catedral sevillana, Diego

Fernández, que trabajara para Enrique de Trastámara; o del maestro portugués José Fernández encargado junto a Basco Bras de la construcción en 1373 de las murallas de Lisboa (Alcántara 1889).

Siguiendo la misma línea argumental, Palazuelos le otorga sin más el título de arquitecto, manteniendo el nombre completo, con sus dos apellidos apelativos y ya prácticamente desde entonces todos hablarán del maestro Alfonso Fernández Soladio. No puede menos que sorprendernos, pues la referencia nos resulta demasiado evidente, pero hasta 1991, en la obra de Balbina sobre la cerámica hispanomusulmana (Martínez Caviro 1991, 202), no encontramos que nadie hable de la que consideramos correcta lectura de la frase, que es la de que Alfonso Fernández soló la capilla. Y léase por solador lo mismo que alicatador. Una vez más puede parecernos un matiz poco sustancial, pero su trascendencia va más allá de lo anecdótico. Hemos de pensar que si en el texto está reflejado el nombre del patrono, el de su mujer, su padre, el del solador, y ninguno más, es que no había nadie más que consideraran merecedor de quedar inmortalizado. Lo que nos lleva a plantearnos que, puesto que el que quedó para la posteridad era solador, o alicatador, tal vez fuera porque no se levantó de nueva planta, sino que lo que se hizo fue una transformación (probablemente de qubba a capilla), realizando, o más bien rehaciendo, la cúpula con las cerámicas; los alicatados de la solería; y las pinturas murales del retablo³¹.

En este punto, no es fácil dar con una explicación respecto a la razón por la que, en ninguna de las obras del siglo XIX que mencionan o tratan de ella, se recoja noticia alguna sobre la solería original, máxime entre aquellos que le demuestran su mayor admiración y reconocimiento como monumento singular. Ni Amador de los Ríos (Amador 1905), ni Font i Gumá (Font i Guma 1905), cuyas obras se publicaron el mismo año, hacen mención específica a las cerámicas del suelo. Tampoco González Martí en su primer trabajo de 1929 hace referencia alguna, y no es hasta la publicación de la cerámica del Levante español, en 1952 (González Martí, M. 1929 y 1952), cuando escribe la primera referencia, aunque no de forma contundente. Tampoco Torres



Fig. 7. Panel de azulejos de la solería original de la capilla de Fuente, Manises (Museo Arqueológico Nacional, N° de Inventario: 60064). Alfarzones con el emblema *Fer be* y azulejos con la roseta gótica. De las cuatro rosetas góticas, tres están formadas por mitades, solo una está entera y de las esquinas exteriores, solo el triángulo superior derecho es una pieza realizada ex profeso, el resto son recortes. Esto delata que se trata de una composición realizada con restos, probablemente los perimetrales del suelo, de ahí su buena conservación

Balbás debió de tenerlo totalmente claro, pero el caso es que en el *Ars Hispanae* (1949), publica junto a la imagen de la cúpula de Toledo, la fotografía con la solería que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Se trata de un pequeño panel que recrea una solera de azulejos hexagonales con azulejos cuadrados en los centros. Las piezas son valencianas, los alfarzones muestran el emblema *Fer be* (hacer el bien), bastante común en otros suelos de la misma época, y la ficha de Sala únicamente dice que se trata de un panel, no de una solera, que pertenece al Convento de la Concepción Franciscana de Toledo³² (fig. 7). Este ejemplo de Toledo cuenta con un antecedente muy cercano, pues en torno al año 1410, los Heredia encargan para la capilla del castillo de Mora de Rubielos un pavimento en el que se combinan los temas heráldicos con los alfarzones con el emblema *fer be* realizados en azul y blanco con fondo punteado y hojas de perejil (Coll 2009, 106).

Según la ficha del registro de entrada, los azulejos del Museo Arqueológico le fueron vendidos en 1933 por Anastasio de Páramo y Barranco (el

Fig. 8. Copia de las firmas en grafito de la cúpula (ver figura 11)

Conde de Benacazón), por 17.500 pesetas³³. Que Anastasio Páramo estuvo en la capilla de Toledo, lo atestiguan dos grafitos con su nombre escritos en la cúpula: *A. PÁRAMO*³⁴ (fig.8). Azulejos hexagonales de Manises con el lema “Fer be”, registrados con idéntico origen, se encuentran repartidos por diferentes museos y colecciones, en número tal que resulta perfectamente asumible pensar que se trata de la cerámica que cubrió su suelo y que no solo fue desmontada, sino también dispersada. En el Museo de Artes y Costumbre Populares de Sevilla se conserva un alfardeón con el emblema “fer be”, procedente del convento de la Concepción Francisca de Toledo, que formaba parte de la colección particular de Rafael González Abreu, donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1928³⁵. En la Fundación Valencia de Don Juan también existe un fragmento del suelo (Martínez Caviro 1991, 205)³⁶. En el Keramikmuseum Princessehof fueron depositados dos azulejos hexagonales con idéntico lema, que pertenecieron a la colección van Achterbergh y cuyo origen parece ser también el mismo³⁷.

Cuando Font i Gumá la visitó, casi con toda probabilidad vio el solado de azulejos, sin embargo, no hizo ninguna alusión específica al mismo contrastándolo con la cerámica de la cúpula. La historiografía ha venido recogiendo sin más sus palabras, y prácticamente ha olvidando la existencia de un suelo que acabó por desaparecer. La afirmación por extensión de que las cerámicas de la cúpula sean de Manises (al menos en su totalidad), iniciada por Gumá, tal vez haya de ser revisada con sumo detenimiento. Entre sus



Fig. 9. Azulejo de la cúpula con la invocación *La ilaha illa ilah*: No hay más divinidad que Allah, no hay nada ni nadie que deba ser adorado excepto Allah (Allah deriva de Al-ilah que textualmente significa El Dios)

azulejos, hay tres en azul sobre cubierta plumbo estannífera y recortados, claramente reaprovechados, uno con la representación de un conejo o una liebre y otros dos con el escudo de los Fuente; los tres son indiscutiblemente de Manises. Ninguno de ellos tiene el mismo fondo, pero pueden relacionarse perfectamente con los del suelo, siendo a su vez ostensiblemente diferentes a los del resto de la cúpula, por lo que no resulta difícil pensar que fueran reutilizados en el momento del solado. Marcan, por lo tanto, una evidente diferencia e introducen una duda temporal y de procedencia³⁸.

Sobre la presencia entre los azulejos de textos en árabe con las llamadas a la oración —*La ilaha illa ilah*— y la invocación a Alá —*Ala Akbar*— cuya transcripción es “El principio Dios, antes nada” (figs. 9 y 10), se ha argumentado que se trata del resultado de la mano de obra mudéjar y de la pervivencia de sus tradiciones, restándole importancia y significación, como si no fuera trascendente el hecho de que se encuentren en una capilla cristiana. Considerando que esto es algo poco sostenible, solo se me ocurre una justificación para ello y es la de su existencia anterior; como parte de la cúpula de una *qubba*; o como material recuperado de una edificación, igualmente anterior.

La cúpula

A lo largo de los años transcurridos desde que se descubren sus valores en el siglo XIX, la atrac-



Fig. 10. Azulejo de la cúpula con la invocación en árabe *Ala Akbar* que puede traducirse como "El principio es Dios, antes nada"

ción ejercida por la composición de la cúpula no ha dejado de suscitar frases de admiración, y la consideración como una pieza única de nuestro patrimonio. Pero si elogios ha recibido, desde luego los mayores le han venido de la mano de los estudiosos de la cerámica, comenzando por los de Riaño en la exposición para la propuesta de declaración como Monumento Nacional que veíamos al principio de este texto, pasando luego por Font i Gumá (Font i Guma 1905)³⁹ y algo después por González Martí.

Con todo, resulta cuando menos curioso, comprobar cómo puede cambiar la percepción de un objeto y atestiguar cómo, tras la pérdida de parte de sus elementos, podemos acostumbrarnos a contemplarlo como si dichas partes fueran prescindibles, como ha sucedido en cierto modo con el espacio que analizamos. A lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, se fue perdiendo —salvo lógicamente en los huecos donde está la cerámica—, la terminación estucada y policromada que recubría la bóveda en simulación o fingimiento de un entramado de madera poli-



Fig. 11. Detalle de la cúpula con la firma en grafito de A. Páramo, en el ángulo inferior izquierdo de la imagen. Junto a un nombre, también en grafito, y en árabe, el nombre de alguien de quien desconocemos su identidad. El mismo nombre aparece en el ángulo superior derecho. En la misma imagen, en el ángulo inferior derecho, se ven los restos de los trazos en imitación de la armadura de madera (Fundación Amatller. Arxiu Mas, nº 02627001, 1934)

cromada (fig. 11). Esta policromía seguramente fue *juagueteada* en alguna de las intervenciones de los años setenta del pasado siglo, con un tono almagra generalizado que es con el que nos la encontramos antes de comenzar la restauración. Todavía a finales de los cincuenta debía ser suficientemente visible, tanto como para que Torres Balbás la describiera con cierta precisión, afinando hasta describir el filete dorado que recorría el centro de las calles (Torres Balbás 1949)⁴⁰. Pero en los años setenta fue ocultada definitivamente. Aunque la publicación de su estudio se hizo veinte años antes, González Martí no contempló la existencia del acabado primigenio y se lanzó en 1929 a buscar una justificación e interpretación a la organización del ladrillo que da forma a la cúpula, no solo en su función estructural, sino en la estética, como si fuera una fábrica destinada



Fig. 12. Detalle de la parte superior de la cúpula, la zona del casquete, tras la restauración, con el fingimiento de la traza de madera

a ser vista (González Martí 1929)⁴¹. Desde ahí, las posteriores afirmaciones —saltando el texto de Torres Balbás—, olvidaron la realidad del estucado y el hecho de que se tratara de una cúpula en imitación de un artesón de lazos, alimentando una lectura reduccionista que contribuyó a su ocultamiento. La excelente definición de las fotografías del Archivo Mas de Barcelona, tomadas en 1934⁴², nos permitieron ver los estucados y las policromías y, en la restauración última (2007-2009), recuperar los restos que aún se conservaban y devolverle el aspecto con el que fue concebida (fig. 12).

En cuanto a que se trata de una pieza excepcional no nos cabe duda, pero su particularidad viene dada, sobre todo, por la singularidad de presentar los espacios que harían las veces de casetones con cerámica vidriada y de reflejo y la de haber sustituido el entramado de madera por un fingimiento realizado con ladrillo, estucado y policromado. De los lenguajes del denominado *mudéjar*, en Castilla León se conservan varios ejemplos de cúpulas u ochavas de madera, algunos de ellos especialmente espectaculares, como el que forma la cúpula octogonal de la iglesia de San Facundo de Cisneros (Palencia); el del presbiterio de la Iglesia de San Facundo y San Primitivo de Tordesillas; o el del convento de Santa Clara,

también de Tordesillas, aunque de fechas más avanzadas (VV.AA. 2000). En la ciudad de Sevilla existen algunos paralelos aún más interesantes, sobre todo el de la capilla de la Quinta Angustia de San Pablo, edificada alrededor del 1400, en la que los espacios rehundidos de los casetones fueron pintados imitando azulejos, con temas heráldicos, atauriques y demás. Torres Balbás supo apreciar aquí también cómo “el color completaba la decoración” en todas estas cúpulas que hoy se nos muestran blancas (Torres Balbás 1949, 290).

En lengua árabe *Albuháyra*, *Alboaire* en el árabe hispánico, es la voz correspondiente a la labor que se hacía en algunas cúpulas, en las que se empleaba la cerámica como ornamento: armaduras o cúpulas guarnecidas con azulejos. La existencia de un término concreto que las define nos indica que no debieron de ser algo tan excepcional, y aunque éste sea el único ejemplo que conocemos en la Península, hemos de pensar que la práctica de su construcción era conocida, algo que por otra parte no hace sino aumentar, si cabe, su valor, al situarla como el único ejemplar conservado.

Capítulo aparte es el de la singularidad de sus cerámicas, atribuidas a los talleres valencianos de Manises desde que Font i Gumá así lo dedu-

jera, pero en cuyas representaciones y motivos hay elementos que nos producen una sensación contradictoria, como de que algo no acaba de encajar en el conjunto. Algunos autores han dejado traslucir esta sensación en sus textos, como Torres Balbás, que solventaba el asunto con un "seguramente valencianas" (Torres Balbás 1949, 290). Por su parte González Martí justificaba la procedencia valenciana citando un documento publicado por Riaño entre sus notas sin mayores referencias: una carta de 1422 en la que Juana de Aragón le encargaba a la abadesa de Santo Domingo el Real unos azulejos de Toledo. Como en el documento no se menciona el color azul, supone que en tales fechas en Toledo no se empleaba este color en la cerámica, de ahí, y según su conclusión, que se encargaran los de la cúpula a Valencia (González Martí 1929, 73).

Uno de los argumentos que más ha pesado en la identificación, es el de la existencia de las cerámicas de la torre de la catedral —en la parte que se corresponde con las obras realizadas bajo el arzobispo Martínez de Contreras (1424-1434)—, y en las de los pies del retablo mayor. Los de la torre fueron colocados en 1429 y curiosamente algunos de ellos presentan el emblema del gremio de tejedores de lana y otros el lema del *ferbe*. Los de la parte baja del retablo mayor son bastante posteriores, pues se colocaron alrededor 1500. Estos azulejos y alfardones son evidentemente valencianos, sin género de dudas, como lo son los del suelo de nuestra capilla, con los que guardan gran similitud. También existen similitudes con los alfardones del arrocabe que contienen la inscripción, piezas estas que no parecen ofrecer tampoco duda sobre su origen valenciano.

Pero si miramos a la cúpula, una buena parte de sus azulejos se nos muestran con unas formas y unas composiciones que nos cuesta identificar automáticamente con las valencianas. La mayoría parece que está conformada en el bizcocho, es decir modelada con las diversas formas y luego vidriada —bajo cubierta—. Sin embargo, hay algunas piezas en las que se ve con bastante claridad cómo están recortadas después de cocidas. Una de estas, curiosamente, es un azulejo de los de la serie llamada de huesos, presente precisamente entre los de la catedral y de clara filiación manisera. Tampoco puede pasarnos por alto el hecho

de que dentro de la abundancia de las cerámicas de reflejo dorado que pueblan la cúpula y que se combinan con las azul y blancas, pueden verse diferentes reflejos; plateados, dorados y cobrizos, lo que delata, al menos, facturas diversas. Las cerámicas de reflejo fueron siempre símbolo de poder y riqueza y el juego que aquí generan con los destellos de la luz, se convirtió en uno de los elementos claves que llevó a la admiración de curiosos e investigadores.

Exteriormente, una de las cuestiones que se discutieron en la restauración de la capilla, fue la de si había de considerarse o no original la cubierta de plomo. Atendiendo a la fecha de 1422 en que se levanta o refunda, hemos de pensar que su aspecto exterior no debía ser el mismo que hoy ofrece, al menos en lo que respecta a la cúpula, pues en ese momento es extraño el empleo de plomo en las cubriciones en la Península, y hemos de suponer que al exterior tendría un acabado de revoco de cal, tal vez puzolánico para asegurar su impermeabilización. La actual cubrición de plomo, debió ser colocada a partir del siglo XVI para subsanar algún problema de penetración de agua.

A la Academia de San Fernando, llegaron entre los años 1902 y 1904 repetidas solicitudes sobre el mal estado de la cubierta, denunciando el deterioro que la entrada de agua estaba causando en el monumento. En 1902 era la propia Academia la que le solicitaba al vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos que empleara el dinero recaudado de las entradas para restaurar la cubierta, sin especificar con que material estaba recubierta⁴³. En los escritos remitidos por la Comisión a la Academia en julio y septiembre de 1904, reclamando una actuación urgente, al mencionar que algunas habían sido arrancadas por el aire, se especificaba que se trataba de planchas de plomo⁴⁴. Pero si hacemos caso a González Martí, no debían ser de plomo, sino de zinc, y habrían sido colocadas en una intervención llevada a cabo en 1890 (González Martí 1929, 66)⁴⁵. Si realmente las planchas fueron de zinc, difícilmente pudieron ser colocadas antes del último tercio del siglo XIX —que es cuando comienza a emplearse—, por lo que no sabemos qué habría antes de 1890. El plomo de la cúpula podía datar de esa fecha, ser anterior,



Fig. 13. Arranque exterior de la cúpula, con forma octogonal claramente marcada y revestida con un mortero de cal posiblemente puzolánico. Fotografía del autor, tomada durante los trabajos de restauración, cuando se desmontó el recubrimiento de plomo

o ser producto de alguna de las intervenciones llevadas a cabo por González Valcárcel, pues en la Memoria de agosto de 1971 proponía el “levantado de las cubiertas en claustro, capilla y galerías de patio”, y en junio de 1973 volvía a proponer la reparación de cubiertas⁴⁶.

Finalmente, en el desarrollo de los trabajos de restauración de los años 2009 y 2010, se desmontó el plomo que cubría la cúpula, que se encontraba en muy malas condiciones, y se sustituyó por otra cubierta de idénticas condiciones y material. Al levantar las planchas se constataron varios hechos. En primer lugar, que la base de la cúpula es octogonal y que está revocada con un mortero de cal de color rojizo, con almagra, probablemente un mortero puzolánico (fig. 13). La forma octogonal está perfectamente marcada y aristada, pero solo se conserva una franja irregular, cortada, que oscila entre los 50 y los 80 centímetros. Sobre ella, se solapa un enlucido grueso de yeso, en el que se pierden las formas aristadas en pos de una forma redondeada. A

unos 140 centímetros aproximadamente, unos durmientes de madera incrustados en la fábrica de la cúpula delimitan un casquete superior enlucido con yeso y acabado de forma redondeada, como si se tratara de una terminación realizada en un segundo momento respecto al arranque de la cúpula. Se ajusta, por lo tanto, a la descripción que hace Rodrigo Amador de los Ríos de una planta octogonal que acaba transformada en un casquete semiesférico. Pero este autor elude la difícil explicación de estas formas y de las diferencias existentes en los ajustes de los azulejos que soportan cada uno de sus tramos, haciéndolas constar sin más, sin esbozar mayores hipótesis. Por supuesto, no plantea la posibilidad de que se deban a una construcción en diferentes momentos ni a la posible existencia de una cúpula anterior a la transformación del espacio como capilla funeraria (Amador 1905)⁴⁷.

La misa de San Gregorio

En el lado norte, una pintura mural muy deteriorada representa en el centro la Misa de san Gregorio, aquella que confundieran iconográficamente y le diera el nombre equivoco. Cierto es que no es un tema iconográfico especialmente prolífico en las representaciones de la península —aunque sí lo es en la pintura flamenca y en los grabados del siglo XV—.

La iconología de la misa de San Gregorio cuenta la leyenda de un monje que murió sin que se le oficiaran los sufragios por su alma. Treinta días después del fallecimiento, estando celebrando misa, Cristo resucitado se le apareció a San Gregorio para decirle que si se hubieran celebrado los sufragios durante ese periodo de tiempo, el alma del monje ya habría salido del Purgatorio. Se trata por lo tanto de la justificación para la celebración durante los treinta días posteriores al fallecimiento, de las llamadas *misas gregorianas*, un tema especialmente indicado para una capilla funeraria (fig. 14).

A ambos lados del tema central, se representa la Anunciación, con la Virgen en el lado de la derecha y el ángel anunciador en el de la izquierda (según se mira de frente). Ambas escenas están especialmente perdidas, sobre todo la del Arcángel San Gabriel, pero en ellas es posible aún reconocer figuras como la de los donantes que hemos



Fig. 14. Pintura mural en el paramento norte con la representación de la misa de San Gregorio en el centro y la Anunciación a los lados

de suponer eran Gonzalo López de la Fuente y María González.

Las noticias sobre las pinturas son confusas, comenzando porque los diferentes autores que sobre ellas han tratado no se ponían de acuerdo con la época en que fueron realizadas, a pesar de que todo parece indicar que todo el conjunto funerario es coetáneo. En lo que sí que coincidieron casi todos los autores es en denunciar que su estado de conservación era muy malo, un estado sin duda provocado por el abandono y por tratarse de pinturas en seco sobre yeso. Los *dorados de coquilla* (de pincel, no de pan de oro) sobre los rojos de las casullas, con dibujos vegetales damasquinados, y las carnaciones de los rostros, hablan de unas pinturas con un importante grado de calidad.

Arco y celosía

Desconocemos cuándo la capilla fue abandonada, si lo fue en el momento en que se abrió al culto la iglesia de las concepcionistas o tiempo después (Palazuelos 1890)⁴⁸. Lo que sí podemos constatar es que ya en las primeras décadas del siglo XIX se encontraba "enteramente abandonada", como la describió José Amador de los Ríos (Amador 1845, 181). Cuando fue declarada Monumento (1884), el arco del lado este —el que la conectaba con la nave de la iglesia—, debía estar cegado, pues Alcántara Berenguer, de la comisión de Monumentos, en la carta publicada en la revis-

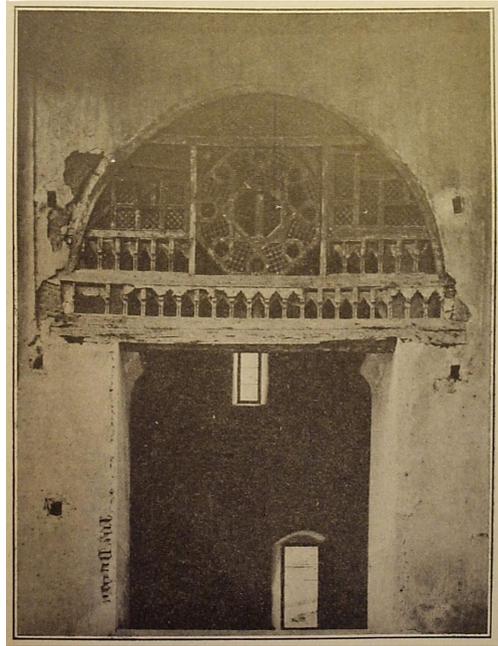


Fig. 15. Arco de conexión entre la capilla y la primitiva nave de la iglesia (Amador de los Ríos 1905)

ta Toledo se refería a *la linda celosía que también hemos descubierto* (Alcántara 1889, 3-5) (fig. 15), lo que hace pensar que, con el abandono, vino la apertura de la puerta exterior por los arcos de los enterramientos (la actual puerta, en el lado oeste) y el cierre de su acceso natural. Entre los años 1889 y 1890 con las obras de restauración, según atestigua Amador de los Ríos, se procedió a la apertura de la puerta original a la nave, derribando el muro que cerraba el vano.

Es de planta cuadrada, y presenta en el muro, por donde comunicaba con el cuerpo de la iglesia, grande arco de herradura descubierto en 1889. En él, como residuo de la verja de madera que le cerraba y hubo de ser por ventura semejante a los batientes de celosía advertidos en el Patio del Laurel, al interior del Convento de Santa Isabel de los Reyes, —conserva la parte correspondiente al montante. Es éste, trabajo delicado de carpintería policromada..., ofreciendo analogías bien notorias con las celosías granadinas que figuran en el Salón de las Dos Hermanas de la suntuosa morada de los Al-Ahmares... (Amador 1905, 358).

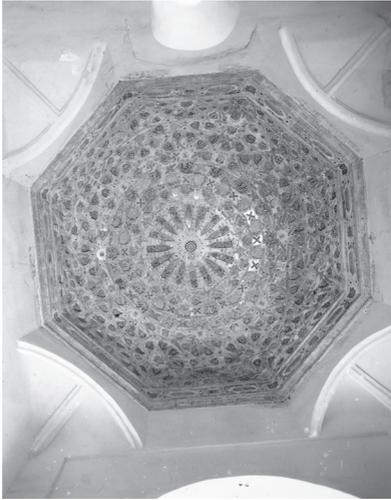


Fig. 16 a y b. a) Imagen de la cúpula (Fundación Amatller. Arxiu Mas, nº 02625001, 1934). b) Imagen actual

El hueco de la celosía debió abrirse y cerrarse repetidas veces. En una de las quejas de la Comisión de Monumentos (de 1904), se aludía a que, “el arco que da a la entrada de la iglesia de la Concepción abierto a la intemperie”, era causante de parte de los daños⁴⁹. Por ello debió cerrarse nuevamente, pues en noviembre de 1975, González Valcárcel certificaba la “demolición de cerramiento de 1 pie de espesor”⁵⁰. Después de esto, volvió a ser cerrado de nuevo, y en la última restauración fue abierto definitivamente y protegido con un vidrio.

La importancia de la celosía no pasó desapercibida a nadie y fueron muchos los que en ella vieron rasgos que iban más allá, como González Simancas cuando la definía diciendo que “en el arco que sirvió de entrada hay una linda celosía de tipo granadino cerrando la herradura” (González 1929, 185). El vizconde de Palazuelos había escrito años antes (en 1890) que “hase descubierto recientemente un amplio arco de herradura (antigua entrada, sin duda, a la capilla) guarnecido por lindísima celosía arábiga, de madera calada” (Palazuelos 1890, 1108). Lo que se trasluce de tales manifestaciones, es el hecho de que en ella veían un claro origen de carácter hispanomusulmán, perfectamente compatible con el principio mudéjar. Pero de esa tradición granadina de la que habla Simancas, apenas queda constancia y de hecho, Torres Balbás, veinte

años después lo certificaba escribiendo que apenas quedaban ejemplos de las celosías granadinas por haber desaparecido (Torres 1949, 189)⁵¹. En Toledo se encuentran las de la portada del patio de la Enfermería del convento de Santa Isabel. Los arquillos mixtilíneos del montante —policromados y dorados originalmente, aunque tremendamente deteriorados—, son más extraños; desde luego no aparecen en las celosías de la península, pero recuerdan a los ejemplos de la arquitectura omeya de Oriente⁵². De aquí que, siendo consciente de la escasez de instrumentos, me atreva a señalar la posibilidad de que se trate de una celosía de carácter omeya, más que nazarí, por lo que estaríamos frente a un testimonio de esa estructura islámica, previa a la presencia de los franciscanos, de la que he venido hablando.

En la pared contraria, la de la actual entrada, una ventana tenía el destino de recoger la luz del atardecer y filtrarla a través de la celosía. La ventana actual es alargada en sentido vertical y al exterior delata que el hueco original ha sido cegado parcialmente para reducir sus dimensiones.

Entre los años 1973 y 1975 actuó sobre la celosía de madera González Valcárcel⁵³ encargándole los trabajos a un carpintero que la desmontó, reorganizó y volvió a montarla. Se eliminaron los restos de color, de manera que de la policromía de la que hablaba Amador de los Ríos en la actualidad apenas quedan testigos. Considerando

una anomalía la asimetría de las composiciones, Valcárcel las reorganizó, alterando su estructura y trazado en otro perfectamente simétrico.

A modo de conclusión

Al rastrear los pasos que la historiografía fue dando en el proceso de recuperación, tanto conceptual como física de la capilla; de las transformaciones y ajuste de sus contenidos; de la pérdida intelectual de sus valores y el consiguiente deterioro del espacio, me encontré con el momento fundamental del estudio de Font i Gumá al que hemos hecho repetidas veces referencia. Cuando este autor relata cómo “por primera vez vimos la cúpula el año 1891, al terminarse la restauración” (Font i Guma 1905, 296), nos confirma la existencia de las intervenciones llevadas a cabo tras la declaración como Monumento y la fecha de su visita a Toledo. Una visita de suma importancia y trascendencia incluso para posteriores ejemplos arquitectónicos, pues es el vínculo por el que Doménech i Montaner decide incorporar su concepto arquitectónico en su propio programa, reproduciéndola de manera referencial en el espacio destinado a la biblioteca del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau⁵⁴. No vamos a descubrir ahora el bagaje cultural, histórico y artístico de Doménech, ni los recursos de su lenguaje en la utilización de los elementos de la tradición hispanomusulmana y mudéjar, porque lo que nos importa destacar es la constatación de esa réplica, en diferente escala, y las connotaciones a nivel simbólico que suponen.

Es sabido que Doménech realizó la mayor parte de sus viajes junto a Josep Font i Gumá y de Antonio Gallisá, inmersos los tres en el estudio y la recuperación de la cerámica antigua y contemporánea en sus diferentes facetas. De ahí que no pueda pasársenos por alto la frase citada de Font i Gumá cuando decía “vimos”, pues es más que posible que Doménech estuviera con él. De

hecho, en el Archivo de la Fundación Doménech i Montaner (actualmente depositados sus fondos en el Colegio de Arquitectos de Barcelona), se conserva al menos una fotografía de la capilla tomada por él en el año de 1904. Cuando visitaron Toledo ya había sido declarada y acababa de ser restaurada, lo que ya supone un evidente grado de reconocimiento de sus valores, pero fueron realmente estos autores quienes la elevaron y ensalzaron contemplándola como un hito de nuestra cultura.

La trascendencia alcanzada por la capilla a lo largo de la historia justificó plenamente la intervención llevada a cabo por el Consorcio de Toledo para una recuperación integral y nos hace reflexionar sobre la capacidad que hemos desarrollado para transformar y dar la espalda a las realidades de un pasado que hemos dejado caer en un cierto olvido en fechas demasiado cercanas. Hemos seleccionado unas partes del mismo y hemos apartado otras construyéndonos una supuesta realidad ajustada a una imagen concreta (figs. 16a y 16b).

Quedan aún aspectos que analizar de la capilla de los Fuente, o tal vez de los García de Toledo, incluso de la posible *qubba* de los palacios del alcázar taifa de Toledo. Queda también por dedicarle un nuevo espacio a los azulejos de la cúpula y a las representaciones con las llamadas a la oración: *La ilaha ila ilah* y *Ala Akbar*, así como al resto de las cerámicas (lo que espero hacer en un segundo artículo). Pero de todo ello, en base a los datos manejados y planteados, queda la razonable deducción de que allí donde se asentó el convento de San Francisco y posteriormente el de la Concepción franciscana, fue el lugar que ocupó el alcázar civil de al-Mamún, y que una parte de sus estructuras han sobrevivido y se han perpetuado a través de su transformación.

NOTAS

¹ El Proyecto de intervención le fue encargado por el Consorcio de Toledo a los arquitectos Rafael Elvira y Arsenio Gil, del estudio A+U s.l. La Memoria me fue encargada por el consorcio ese mismo año. La dirección facultativa para la restauración estuvo integrada por los mismos arquitectos; el arquitecto técnico Antonio de la Azuela; el arqueólogo Juan Manuel Rojas; y el que suscribe este texto como historiador y conservador. La obra le fue adjudicada a la empresa de restauración Kérkide s.l.. El Consorcio de Toledo se hizo cargo de la actuación, que se llevó a cabo entre el 2009 y el 2010, con la financiación de Ministerio de Fomento.

² *Almorrera*: hilera de azulejos paralela a la pared en solados.

³ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABBAASF). Comisión Provincial de Monumentos de Toledo, *Capilla de San Jerónimo*, Toledo. Sig. 45-4/4

⁴ *Tanto en la iglesia como en el locutorio se conservan aún algunas bóvedas de arquitectura arábiga, a cuyo género pertenece también la bella torre de que haremos mención más adelante. —Hay finalmente en el patio de la entrada una capilla, enteramente abandonada, con un retablo consagrado a san Jerónimo, viéndose en uno de sus muros una lápida de mármol blanco, que en caracteres góticos contiene esta leyenda: AQUÍ YACE DON DIEGO GONZALEZ DE TOLEDO CONTADOR DEL ALMIRANTE QUIEN MANDO SACAR SESENTA CAPTIVOS CRISTIANOS DE TIERRA DE MOROS Y FALLECIO LUNES CINCO DE NOVIEMBRE DE 1537. Tiene un escudo de armas, y por blasón tres áncoras sobre aguas ondulantes.* Amador de los Ríos, J. 1845. (2006). 81-182.

⁵ *Excmo. Sr.: S.M. el Rey (Q.D.G.) conformándose con lo propuesto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y teniendo en cuenta la importancia histórica y artística de la capilla de San Jerónimo, existente en el convento de la Concepción Franciscana de Toledo, ha tenido a bien disponer sea declarada monumento nacional.* Madrid 19 de Mayo de 1884.

Gaceta de Madrid, junio, 1884, nº 162, 10. 675-676.

⁶ *Mucho mayor interés despierta la capilla de San Jerónimo, lindísima muestra del estilo mudéjar, ...* Palazuelos, V. 1890. 1108.

⁷ *El monument que, per gran sort, se conserva encare és la cúpula del Convent de la Concepció a la ciutat de Toledo.* Font i Guma, J. 1991. 35.

⁸ *pero en otro departamento cercano, que fue capilla de San Jerónimo y es Monumento Nacional, se conserva otra pintura mural a modo de retablo, representando la Misa de San Gregorio.* González Simancas, M. 1929. 184.

⁹ En esa continua especulación ya no solo es un comerciante sino que se llega a asegurar que es "un rico mercader": *...los ejemplares más notables, que demuestran la alta consideración en que se tenía a estos azulejos, son los del interior de la cúpula del Convento de la Concepción Francisca de Toledo, encargados a Valencia por el rico mercader toledano Gonzalo López de la Fuente. Estas piezas son, por la riqueza de su ornamentación, su belleza y su variedad de formas, la labor más perfecta de este tipo.* Pinedo, C. y Vizcaino, E. 1977. 45.

¹⁰ *Una interesante inscripción nos dice que esta capilla funeraria se debe a Gonzalo López de la Fuente, mercader en paños... p.261* Martínez Caviro, B.1990. 255-285.

¹¹ *A finales del siglo XV y comienzos del XVI, cuando la producción azulejera de Toledo está en su apogeo, siguen llegando a la ciudad piezas valencianas. En 1497, el mercader Pedro de la Fuente encarga al alfarero de Manises Pedro Murci, maestro de "rajoleta", dos mil azulejos, hecho que viene a demostrar la fidelidad de la familia de la Fuente a la producción manisera y concretamente a este linaje de ilustres alfareros.* Martínez Caviro, B.1991. 205.

¹² *Le nom del La Fuente est le mieux représenté parmi les jurados tolédans du Ve siecle avec au minimum douze personnages différents ayant porté le nom et exercé la fonction. Il est éventuellement possible qu'ils appartiennent en fait à des familles différents et homonymes et que tous ne soient pas d'origine juive convertie.* Molénat,

Jean-Pierre: 1997. *Campagnes et Monts de Tolède du XIe au XVIe siècle*. Madrid. Collection de la Casa de Velázquez.588.

¹³ En 1477 obtenía de los Reyes Católicos, en Sevilla, la Carta de hidalguía un tal Sancho González Trapero en reconocimiento por los servicios prestados. En este caso, citado a modo de ejemplo, el tercer nombre, el de Trapero, no hace referencia al oficio, al menos de forma inmediata. Carande, R. 1968.

¹⁴ Tampoco ha de pasarse por alto que el vocablo paño a veces hacía referencia a los tapices.

¹⁵ MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (MAN). Expediente de ingreso 1869/11, Nº inv. 50099, Lauda de Diego Go de Toledo Contador del Almirante. 5 de octubre de 1437. Dimensiones 92,5 x 60,4 cm.

¹⁶ La última restauración, realizada con motivo de su viaje a la exposición celebrada en México en el 2005-2006, a sido llevada a cabo por la restauradora del Museo, María Antonia Moreno Cifuentes, a quien agradezco la atención prestada y la información facilitada, lo mismo que a Carmen Dávila Buitrón, del mismo servicio. En la intervención se ha mantenido el montaje que entonces tenía, sobre un bastidor de madera, en el que el blasón ya estaba sobre la lápida.

VV.AA.2005.

¹⁷ *En ésta se lee claramente la fecha de 5 de Octubre de 1437, y no la de 5 de Noviembre de 1537, que se le atribuye en la Toledo Pintoresca (pag. 182) (escrita por su padre), y que sin ver el original copio Parro, en la página 153 del tomo II de su Toledo en la Mano.* Amador de los Ríos, R.1905.361.

¹⁸ *"AQUÍ YACE DON DIEGO GONZALEZ DE TOLEDO CONTADOR DEL ALMIRANTE QUIEN MANDO SACAR SESENTA CAPTIVOS CRISTIANOS DE TIERRA DE MOROS Y FALLECIO LUNES CINCO DE NOVIEMBRE DE 1537"*.

Amador de los Ríos, J. 1845.

¹⁹ Franco Mata, A. 1980.

^{116.} *Lapida sepulcral de Diego García de Toledo.*

Fecha de ingreso; 4 de junio de 1869.

Forma de adquisición: compra por el Estado en doce escudos (32 pesetas). Libr. Comp., fol. 3 r.

Materia: pizarra y mármol blanco.

Medidas: 0,925 x 0,604 m.

Procedencia: Convento de la Concepción, capilla de San Jerónimo. Toledo.

Cronología: siglo XV, año 1437.

Conservación: buena.

²⁰ "Lápida sepulcral de Diego García de Toledo, mármol y pizarra, 92,5 x 60,4 cm MAN, Madrid" en VV.AA. 2005.

²¹ Testamento de Diego García de Toledo, RAH M-20 fº 166v a 168 v.

²² AHN Sección Nobleza. BAENA, C. 422, D.8-10.

²³ Hernández De Mendoza, D.1601-1700. B/N, MSS/18244 V.1, MSS/18245 V.2. ff.403 a 404 v.

²⁴ Donde ahora tiende el convento de Sta. Fe su elevada galería, y sus alas suntuosas el hospital de Sta. Cruz, y levanta sus torneados cubos la iglesia de la Concepción, allí estuvo asentado el palacio tradicional que transmitieron los monarcas godos a los príncipes musulmanes, y estos todavía al conquistador castellano... En aquel breve espacio se resume lo más importante de la historia de Toledo durante largos siglos... Parcerisa, F.J. y Quadrado, J.M.: 1848-1853.276.

²⁵ CAPIT. XII Del Monasterio de sant Francisco primero de esta orden. Al tiempo que reynava en estos reynos el rey don Fernando el sancto, ...ayudándoles con sus limosnas, para edificar en ella (en la plaza donde corrían los toros) su convento, que era en el mismo lugar, adonde agora esta el monesterio de la Concepción, que caya debazo de los palacios reales ... y aunque este convento fue al principio pequeño, la reyna doña Mariamuger del rey don Sancho (por un miraglo que vido) les dio parte de sus palacios: en que hizieron poco despues su dormitorio y claustro ... y en esto que la reyna les dio, hizieron su yglesia y convento ... Libro 2º, folcviij Y passados 15 años despues de lo sobredicho (en 1491), los reyes Católicos movidos con scotózelo, mandaron reformar el monesterio de San Francisco destacib-

dad, echando fuera del a los Claustrales q no quisieron ser Observantes: adonde perseveraron los q quedaron en el (el resto había ido ya a San Juan de los Reyes) 4 años en la Observancia: los quales pasados, la reyna católica dio el dicho convento de San Francisco a las monjas de la Concepcion que estaba primero en el monasterio de Santa Fee: y a los frailes q estaban en el, hizo pasar al dicho monesterio de San Juan de los Reyes: adonde los otros frayles Observantes ya estaban ... Libro 2º, folcvj CAPITUL. XVI De la orden de la Concepcion y de su principio. ... comunicado con la catolicareyna doña Isabel: ...le dio los palacios q antiguamente se dezian de galiana, q era uno de los alcazaresdestacibdad: a donde esta el monesterio de Santa Fee (en q antes estaba la casa de la moneda) a donde esta señora (dejando el menesterio de Santo Domingo) se metio con otras doze religiosas, en el año de nuestra salud de 1484. ... Libro 2º, fol cix... el año del señor de 1501 años, q por mandamiento de los reyes católicos se pasaron al monesterio que antes se llamavasant Francisco, y agora se llama la Concepción: de adonde poco antes avia mandado salir los frailes q en el estaban, pasándolos al menesterio de sant Juan de los reyes juntamente con los otros Obserbantes q a el vinieron de la Bastida, ... Libro 2º, fol cix vuelta. Alcocer, P. 1554.

²⁶ No parten de cero estos estudios, pues ya entre el 2006 y el 2011 Fabiola Monzçon publicó varios estudios sobre el mismo. Monzçon, F. 2009-2011.

²⁷ Las "denegridas celosías", fueron eliminadas en los años setenta del pasado siglo, previsiblemente por González Valcárcel, junto con la mayor parte de la planta alta donde se encontraba el locutorio. En la memoria de 1975 se hacía referencia a la reparación de el ángulo de la cubierta del locutorio que produce daños en la Capilla de San Jerónimo. Obras urgentes en el convento de las Concepcionistas Franciscanas de Toledo. José Manuel González-Valcárcel, Marzo 1975, AGA. (03) 115.000 26/00109.

²⁸ Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, Provincia de Toledo, Toledo, Convento de la Concepción, Topógrafo: Valentín Álvarez, 18 de

enero de 1882, revisado en 6 de Marzo de 1882. Centro Nacional de Información Geográfica, Ministerio de Fomento.

²⁹ AGA. (03) 115.000 26/00022, José Manuel González-Valcárcel, Agosto 1971.

³⁰ Las intervenciones en el que fuera convento de las Comendadoras de Santiago han sacado a la luz algunas de las estructuras del aula régula islámica y han permitido una nueva lectura de algunas de las existentes, como la capilla de Belén. Monzçon F. y Martin, C. 2006. Calvo Capilla, S. 2002.

³¹ No podemos obviar, no obstante, la presencia justo en el año de 1421 de un tal Alfonso Ferrández, que figura como canónigo y obrero en las obras de la catedral, y cuya data aparece reflejada en uno de los libros de Cuentas de Obra. Libro de la Obra (1383-1600)760. 1383. Cuentas de la Obra.fol.42. Estas son las espensas que hizo Alfonso Ferrández, canónigo e obrero de la obra de la iglesia de Toledo así en lavores de maestros, carpinteros, albañiles... e mujeres e otras cosas que fueron menester en la dicha obra en este dicho anno de la era de mill e quatrocientos e veinte e un annos. Torroja Menéndez, Carmen: 1977. Catálogo del Archivo de obra y fábrica de la Catedral de Toledo. Tomo I. Toledo. Diputación Provincial. 240-241.

³² Panel de azulejos. Barro cocido y vidriado. Convento Concepción Franciscana Toledo. Nº Inv. 60064. Andrés Martínez Rodríguez, (2017), señala como pie de la lámina 16 en la que se reproduce el panel del MAN: "Fragmento del zócalo de la sepultura de Diego García de 1437 en la capilla de San Jerónimo del convento de la Concepción Franciscana (Toledo). Museo Arqueológico Nacional. Fotografía de 2015: Andrés Martínez Rodríguez." 163.

³³ Archivo MAN. Expediente 1933/16: Adquisición por el Estado a D. Anastasio de Páramo y Barranco de una colección de alcatados, azulejos y piezas varias en precio de 17.500 pesetas. Número de Inventario: 60064 Ficha antigua: "Azulejos valencianos, siglo XV. Parte de un pavimento o friso de azulejos góticos de Manises, de los llamados "alfardons" pintados con dibujo

azul y inscripciones repetidas que dicen: *fersbe = (hacer bien)*. Procedentes del Convento de monjas de la Concepción, de Toledo. Fueron descubiertos en la antigua capilla que llamaron de San Jerónimo, fundada por Don Gonzalo López de la Fuente el año de 1422, como reza la inscripción de los azulejos que decoran la parte inferior de la notable cúpula de ladrillo de traza mudéjar con primorosos azulejos que cubre la dicha capilla.

³⁴ Anastasio de Páramo nació en 1879 y fue un coleccionista de antigüedades y apasionado por la historia de Toledo. Obtuvo el título de Conde de Benacazón a través de su matrimonio y con él el palacio de Benacazón de Toledo. Adquirió abundantes objetos, antigüedades, manuscritos, legajos, que fue repartiendo de forma un tanto aleatoria —unas veces en forma de regalo y otras por venta— entre los diferentes museos del país. Fue miembro del patronato del Museo de la Hispanic Society, perteneció a la Junta del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas de Madrid y miembro de la Real Academia de la Historia. Al parecer, mantuvo relaciones con el ceramista Sebastián Aguado y frecuentes contactos con Hilario González, Director del Museo de Infantería y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. También aparece relacionado en algún momento con el Director del Instituto Valencia de Don Juan. Lafuente Urien, A., Gallo León, F., et al: 2006.

³⁵ N^o Inventario DE00760U.

³⁶ Balbina Martínez Caviro en el libro sobre la cerámica hispanomusulmana hace alusión a estas composiciones diciendo que en el Convento las hubo como “en otras solerías no toledanas”, y la fotografía que sirve para ilustrarlo es la de un alfardeón, idéntico a los del Museo Arqueológico, pero perteneciente al Instituto Valencia de Don Juan, con lo que no sabemos si tiene el mismo origen o proviene de otro lugar. Martínez Caviro, B.1991.205.

³⁷ Keramikmuseum Prinsessehof, Colección van Achterbergh, MA 1539.

³⁸ En la última restauración, se optó por reproducir la composición del suelo de la capilla, con alfardeones bor-

deando las losetas cuadradas, en cerámica vidriada en blanco, sin reproducir los motivos en azul. La cerámica fue realizada por el ceramista Oscar Arribas.

³⁹ *No creyem possible imaginar un conjunt més hermós ni més soberb. ... quantas més vegades la contemplém més extassiats nos quedem davant d'aqueix amaravella, á la qual, siguidit de pas, no se li ha donat l'importancia merecscuda, donchs per ella sola val la pena de fer un viatge á Toledo.*

(No creemos posible imaginar un conjunto más hermoso ni más soberbio...cuantas más veces la contemplamos, más extasiados quedamos ante esta maravilla, a la cual, dicho sea de paso, no se le ha dado la merecida importancia, pues por ella sola vale la pena hacer un viaje a Toledo.) Font i Guma, J.1905.38.

⁴⁰ *Los fondos del encintado de ladrillo pintado de rojo, con filetes dorados, que la cubre, se rellenaron con piezas cerámicas, seguramente valencianas, de fondo blanco y decoración azul, unas, y otras dorada, de reflejo metálico, que quedan un poco más enfondadas que las cintas.* Torres Balbás, L.1949.365.

⁴¹ *la mayor de las cuatro ... aunque en realidad toda ella está compuesta de núcleos de diez polígonos que se ensamblan alrededor de otro, y todos estos núcleos constituyen una inmensa red de hexágonos irregulares, el artífice no mantuvo firme el propósito de que los ladrillos recortaran y definieran en todas sus partes el lazo formado por el conjunto de aquellos, sino que, a trueque de perderse el dibujo de la red, quiso con hiladas de ladrillo mantener un total ritmo paralelo, horizontal, apropiado a la cúpula.* González Martí, M.1929.76.

⁴² Archivo Mas, 1934, Fotografías del Convento de la Concepción francisca de Toledo.

⁴³ De la Academia al Vicepresidente de la Comisión provincial de Monumentos histórico y artísticos de Toledo: *Esta Real Academia que ha tenido conocimiento del interés con que esa Comisión provincial de Monumentos de su digna Vicepresidencia mira el Convento de la Concepción de esa ciudad y especialmente la cúpula de azulejos de*

la capilla de San Jerónimo en la que al presente se observan deterioras en su cubierta ... Madrid 12 de Noviembre de 1902.

R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

⁴⁴ *La Comisión provincial de Monumentos de Toledo traslada la comunicación que ha dirigido al excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y bellas Artes llamándole la atención acerca del estado en que se encuentra la techumbre de plomo en parte arrancada por el aire, que cubría toda la bóveda de la capilla de San Jerónimo.*(Solicita la Academia al Ministro) *se dignara ordenar la formación de un presupuesto para atender a este servicio urgente si hemos de conservar esta joya arqueológica y artística.* 9 de julio de 1904 Comisión Provincial de Monumentos (Enumeran daños y problemas de toda una serie de monumentos, entre ellos: *La capilla de San Jerónimo con las planchas de plomo de la media naranja desprendidas, y con el arco que da a la entrada de la Iglesia de la Concepción abierto a la intemperie, que lastiman en gran manera, no solo a la bóveda de alíceres, sino al arco mudéjar que esta comisión trasladó allí, procedente del palacio del Rey Don Pedro.* 28 de septiembre de 1904. R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

⁴⁵ ... se procedía después (de la declaración como Monumento) a la consolidación de la cúpula, revisiéndola exteriormente de una cubierta de cinc, quedando terminadas las obras en 1890. González Martí, M.1929.66.

⁴⁶ AGA. (03) 115.000 26/01182. Junio 1973. *Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo.* Toledo. José Manuel González-Valcárcel.

⁴⁷ *...transformase el cuadrado de la planta en un octógono que sirve de anillo, sobre el cual asienta la hermosa cúpula, en cuya superficie, por lo que al primer tercio de la misma corresponde, ladrillos presentados de canto, como ocurre con la fachada descubierta en la Mezquita de Bib-Al-Mardóm, dibujan de relieve, bien que a la manera granadina, ancha zona de estrellas y de vistosas combinaciones de tracería, repar-*

tida aquella en fajas paralelas que van cerrando la bóveda, hasta que las exigencias de la construcción lo permiten. Ya en la parte de la clave, la labor ha sido tallada en el ladrillo, cuyas hiladas y tendeles quedan manifiestos por los cortes hechos en la construcción para el trazado geométrico a que aludimos, cuyo desarrollo no coincidía ya con el de la zona inferior de la cúpula,...

Amador de los Ríos, R: 1905.359.

⁴⁸ Abandonada o descuidada en tiempos muy posteriores, llegó a carecer de todo culto escribió Palazuelos, V. de. 1890.

⁴⁹ 28 de septiembre de 1904. R.A.BB.AA.S.F., Comisión Provincial de

Monumentos de Toledo. Capilla de San Jerónimo, Toledo. Sig. 45-4/4.

⁵⁰ AGA. (03) 115.000 26/01185. Noviembre 1975. *Certificación*. Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo. Toledo. José Manuel González-Valcárcel

⁵¹ En el capítulo de las manifestaciones nazarís, al referirse a las puertas y celosías de la Alambra, escribe:

Celosías, existe una y restos de varias. La primera está sobre la puerta frontera a la de ingreso desde el patio de los Leones a la sala de Dos Hermanas, en una ventana en alto y sin acceso, a lo que se debe su conservación

Torres Balbás, L.1949.189.

⁵² En ciertos elementos de tales arquitecturas se inspiró Antonio Gaudí, en obras como la del Capricho de Comillas, reproduciendo este tipo de arcos escalonados que parece se convirtieron en una de sus señas. Sama, A. 2014. 28 y 134.

⁵³ AGA. (03) 115.000 26/01182. Junio 1973. *Obras urgentes en la Capilla de San Jerónimo*. Toledo. José Manuel González-Valcárcel. Memoria

⁵⁴ En 1901 recibía el encargo del Hospital. Las obras se prolongaron durante largos años. Domenech, Ll., 1990.

REFERENCIAS

- Alcántara Berenguer, Pedro. "Sobre el llamado Palacio del rey Don Pedro I y la capilla de San Jerónimo." *Toledo, publicación quincenal ilustrada*, año I. nº III (Mayo 1, 1889): 3-5.
- Alcocer, Pedro. *Historia o descripción de la Imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer Impresor, 1554.
- Amador de los Ríos, José. *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid: Imp. y Librería de D. Ignacio Boix, 1845. Facsímil, Valladolid: Maxtor, 2006.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. *Monumentos arquitectónicos de España, Tomo I, Toledo*. Madrid: E, Martín y Gamoneda Editores. Imprenta Antonio G. Izquierdo, 1905.
- Barrucand, Marianne y Bednorz, Achim. *Arquitectura islámica en Andalucía*. Italia: Taschen, 1992.
- Calvo Capilla, Susana. "La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo: ¿Un oratorio musulmán? Mit. 8." *Madrid Mitteilungen* 43 (2002): 353-375.
- Carande, Ramón. *El tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla*. Sevilla: Fondo para el Fomento de la Investigación en la Universidad, 1968.
- Coll Conesa, Jaume. *La cerámica valenciana (Apuntes para una Síntesis)*. Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.
- Domenech i Girbau, Lluís. "El Institut Pere Mata y el Hospital de Sant Pau." En *Lluís Domènech i Montaner. Arquitecto modernista*, catálogo de la exposición, 225-243. Madrid: Fundación Caja Barcelona, 1990.
- Font i Guma, José. *Rajolas valencianas y catalanas*. Vilanova y Geltrú: Oliva Impresor, 1905. Facsímil, Valencia: Librerías París-Valencia, 1991.
- Franco Mata, Ángela. *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980.
- González Martí, Manuel. "Cerámica medieval valenciana. La cúpula del convento de la Concepción franciscana de Toledo." *Archivo de Arte Valenciano*, año XV (Enero-Diciembre 1929): 65-104.
- González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante español. Tomo II. Azulejos*. Barcelona: Labor, 1952.
- González Simancas, Manuel. *Toledo: sus monumentos y el arte ornamental*. Madrid: Tip. Regina, 1929. Facsímil, Valladolid: Maxter, 2005.
- Hernández De Mendoza, Diego. *El Becerro general: libro en que se relata el blasón de las armas que trahen muchos reynos y imperios, señoríos... y de la genealogía de los lynages de España y de los escudos de armas que trahen*. B/N, MSS/18244 V.1, MSS/18245 V.2 (ca. 1601-1700).
- Lafuente Urien, Aránzazu, Gallo León, Francisco, et al. "Anastasio Páramo (Conde de Benacazón). El legado de un Anticuario Erudito." *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* 3 (2006): 146-164.
- Martínez Caviro, Balbina. 1981. "El llamado palacio del rey Don Pedro de Toledo." En *Actas del I Simposio internacional de mudéjarismo*, 399-416. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 1981.
- Martínez Caviro, Balbina. *Conventos de Toledo*. Madrid: El Viso, 1990.
- Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: El Viso, 1991.
- Molénat, Jean-Pierre. *Campagnes et Monts de Tolède du XIe au XVe siècle*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 1997.
- Monzón Moya, Fabiola. "El antiguo convento de Santa Fe: la desmembración del aula regula islámica y su transformación en un cenobio cristiano." En *La Ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval, 237-268. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009-2011.
- Monzón Moya, Fabiola y Martín Morales, Concepción. "El antiguo convento de Santa Fe de

- Toledo." *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico español* 6 (2006): 53-76.
- Moxó, S. "El auge de la nobleza urbana de Castilla." *Boletín de la Real Academia de Historia* Tomo CLXXVIII, 1981.
- Palazuelos, Vizconde de. *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo: Imprenta Menor hermanos, 1890.
- Parcerisa, F.J. y Quadrado, José María. *Recuerdos y bellezas de España, Castilla La Nueva*. Madrid. Imp. José Repullés, 1848-1853. Facsímil, Toledo: Zocodover, 1981.
- Pérez Bustamante, Rogelio. "Los Almirantes de Castilla: descripción histórica e institucional —siglos XIII a XVI—." *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval* 14 (Marzo 1991): 7-23.
- Pinedo, Concepción y Vizcaíno, Eugenia. *La cerámica de Manises en la historia*. León: Editorial Everest, 1977.
- Rojas, Pedro de. *Discursos Ilustres, históricos y genealógicos*. Por Ioan Ruiz de Pereda, 1636.
- Soto Caba, Victoria y Perla, Antonio. "De lo moro a lo mudéjar. En torno a la construcción de las imágenes islámicas y cristianas de Toledo." En *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini*. Atti del Convegno Internazionali, Vol. II *L'immagine della città romana e medievale*, 415-427. Bari: Edizioni Quasar, 2016.
- Torres Balbás, Leopoldo. *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Vol. IV de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- Torroja Menéndez, Carmen. *Catálogo del Archivo de obra y fábrica de la Catedral de Toledo*. Tomo I. Toledo: Diputación Provincial, 1977.
- VV.AA. *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos*. Tomo III. 1932. Reedición, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y archivos, 1984.
- VV.AA. *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Col. Museos sin fronteras. Madrid: Electa, 2000.
- VV.AA. *España Medieval y el legado de occidente*. Catálogo de la Exposición (octubre 2005-febrero 2006). Ciudad de México: Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Lunwerg Editores, 2005.

